

论戏曲剧种的变异——从歌仔戏说起

陈世雄

http://blog.sina.com.cn/s/articlelist_2124937661_0_1.html

—

内容提要：任何戏曲剧种都会发生变异，只是程度不同而已，我们既要强调保护剧种的个性，又要认识到剧种变异的不可避免。不要为了维护剧种的个性而划定创作题材的范围，而应该通过剧种的革新来提高它的艺术表现力。当一个剧种产生某种变体，不要为了维护剧种的纯正性而加以歧视，而应该承认新剧种的诞生。按照后现代主义的文化逻辑，剧种之间的界线可以打破和混淆，剧种的属性是动态地发展的；在这一点上，海峡两岸存在分歧，但是，对立的观点形成一种张力，对推动戏曲的发展是有利的。

一、问题的提出

近年来，剧种意识淡薄、剧种个性消失、剧种趋于同化的现象越来越引起人们的深深忧虑。

评论家王评章尖锐地指出：无论在城市还是在农村，都“隐含着戏曲的危机，这就是剧种个性的消亡。剧种个性的消亡就是剧种的消亡。剧种的消亡是戏曲更内在的危机。”^①这就把问题提到了关系戏曲存亡的高度。

由于剧种意识的淡漠，剧作家们不注意研究、掌握方言艺术，演员们不重视掌握本剧种的基本功，按王评章的说法，在当今的福建，真正精通方言、有很高方言艺术素养的剧作家可谓凤毛麟角，而年轻一代演员“只能创新而不能守旧”，“他们不是不肯旧，而是不能旧。他们没有本剧种表演的深厚的基本功。”^②

剧种意识淡漠、剧种个性消失的趋势也引起了台湾戏剧界同行的担忧。在2006年第三届中国昆曲艺术节上，有一位台湾知名学者针对某些昆曲新剧目的不良倾向提出了批评：“五光十色号昆剧，走板荒腔下里巴，夺主喧宾称艺术，大而无当钱乱花。”^③

所有这些强调剧种意识、主张坚持剧种个性、反对剧种同化的呼声，无疑都是正确的，但同时又使人觉得不够全面。所谓“剧种意识”，除了包括维护剧种的纯正性的自觉意识这个侧面，还应该包括另一个侧面，这就是关于剧种的丰富性和可塑性的意识、关于剧种在其发展历程中有可能产生出多种“变体”的意识。

本文的重点，就在于讨论后一个侧面，并且试图沿着王评章《剧种化：小剧种的保护和生存策略——芗剧发展变化的个案研

究》一文的思路，主要通过歌仔戏（即芗剧）的发展变化，谈谈对剧种变异的认识。

二、剧种个性与题材选择范围问题

首先必须讨论的，是如何确定剧种个性、判别剧种纯正性的问题。正如曾永义先生所说，“大陆学者以‘腔调’为剧种的分野基础”[\[④\]](#)，《中国大百科全书》戏曲曲艺卷在“戏曲声腔剧种”一条中指出：

戏曲不同品种之间的差别，体现在文学形式和舞台艺术的各个方面，但主要表现为演唱腔调的不同。[\[⑤\]](#)

由于戏曲剧种所使用的腔调称为“声腔”，所以，“中华人民共和国成立后，‘戏曲剧种’的概念被确定下来，同时，‘戏曲声腔’也成为从腔调和演唱特点区别戏曲类型的一种概念，并以此划分各种不同戏曲声腔系统。”[\[⑥\]](#)

由此可见，声腔是确定剧种个性和判别戏曲剧种纯正性最主要的标准，而文学形式和舞台艺术的其他方面是相对次要的标准。

现在的问题是，有的研究者认为，剧本创作的题材选择和剧种个性直接相关。一个剧种适合表现哪些类型的人物、表现什么样的矛盾冲突、哪个时代（古代还是现代），都是剧种个性的具体表现。在这个范围内选择题材，就符合剧种个性；反之，就容易违背剧种个性。例如：王评章的《剧种化：小剧种的保护和生存策略——芗剧发展变化的个案研究》（以下简称为《剧种化》）一文，就代表了这种观点。文章提出了“题材意识”和剧种“题材的适度范围”的概念，认为“完全可以看出芗剧具有自己的题材意识，或者说创作必须尊重它的题材适度范围。”^[7]文章对比了同样使用闽南方言的三大剧种——梨园戏、高甲戏和芗剧（歌仔戏），既比较了它们的风格，也比较了它们的“题材适度范围”，指出“梨园戏更善于描绘文人士子、深闺佳人的生活和辗转反复的情感……高甲戏善于表现三教九流、贩夫走卒的生活……芗剧则擅于叙写家庭、邻里之间的生活……”^[8]芗剧“对家乡、邻里的题材有特殊的重视和钟情。家庭、邻里之间相濡以沫、和睦相处、互相温暖成为一种不竭的渴望和追求，成为芗剧特殊的温情和诗意，成为能温暖人心照亮人性的华彩乐章。”^[9]“芗剧的长处，也因此大致不在于表现你死我活的矛盾斗争，也不在于表现波澜壮阔的错综复杂的历史、生活画卷。”^[10]文章还认为芗剧适合表现现代题材而不太适合表现古代题材。适合写现代戏的原因是它“年轻、表演程式化较低，约束较

少”；不适合表现古代题材的原因有四，“一是芗剧比较简单，负载情节曲折、线索繁多、人物复杂、主题深刻沉重的历史剧，困难更大。二是表演上历史剧使用更多的是老生、铜锤花脸等行当，芗剧却主要长于小旦、青衣、小生、小丑。三是唱腔方面，历史剧要求以刻画官场人物性格心理为主，人物情感的表达，亦有其特殊性复杂性，芗剧的音乐不以此见长。四是语言，历史剧使用的主要是官场的书面化语言，这也非芗剧所擅长。”[\[11\]](#)以上这些论述，十分清楚地指出了芗剧创作应该具有什么样的“剧种意识”，选择什么样的“题材适合范围”。

不可否认，《剧种化》一文对芗剧抒情风格的独特性所作的研究是非常细致深入的，对剧种的长处和短处了如指掌，表现出作者敏锐的艺术感觉和良好的美学素养。然而，有这么几点，却是需要进一步讨论的。

第一，歌仔戏的历史不过一百来年，它在大陆被命名为“芗剧”不过五十余年，对于一个如此年轻的剧种，要不要这么早地从题材的角度，从“剧本创作的追求和导向”的角度确定它的个性、剧种规定性和“题材适度范围”？这样做，对一个年轻剧种今后的发展，到底是有利还是不利？

众所周知，歌仔戏是台湾民间艺人在闽南说唱艺术“锦歌”（歌仔）的基础上创造出来的新剧种。歌仔戏在台湾形成后，迅速传入闽南，邵江海等闽南民间艺人又加以革新和改造。歌仔戏的百

年史，实际上是一部不断创新、变革的历史。在台湾，歌仔戏产生了许多新的“变体”，包括胡撇子戏，与新媒体相结合的广播歌仔戏、电影歌仔戏、电视歌仔戏，以及像明华园版《暗恋桃花源》那样与话剧“拼贴”在一起的歌仔戏—话剧混合体。台湾歌仔戏在音乐、表演、舞台美术等各方面都发生了惊人的变化，在题材方面，更是中外古今无所不包。既然我们认定歌仔戏和大陆的芗剧是同一个剧种（实际上“文革”后的厦门歌仔戏就没有采用“芗剧”的名称），那么，我们在给这个两岸人民共同创造的剧种确定其“个性”、“规定性”、“题材适度范围”的时候，就要更加慎重。两岸歌仔戏在语言、声腔方面共有的特性是明确无误的，对此谁也不怀疑。当海峡两岸的歌仔戏艺术家在隔绝三十多年后第一次握手，第一次在同一舞台上唱响歌仔戏的时候，心中是何等激动！因此，倘若我们强调大陆芗剧在剧作题材方面有其独特的“追求和导向”，形成了自己的“题材适度范围”，从而走向了“剧种化”，那么，这究竟意味着什么呢？只有两种可能：要么意味着芗剧在创作上已经“剧种化”，而题材广泛、无所不包的台湾歌仔戏则是缺乏剧种意识、剧种个性模糊不清；要么意味着承认台湾歌仔戏在和大陆隔绝多年后已经变异为另一个剧种。这两种结论显然都是我们难以接受的。

看来，为了强调“剧种意识”而强调剧种“剧目意识”，试图为剧种划出一个“题材适度范围”，对一个只有百年历史、正在发展变化中的年轻剧种来说，至少是太匆促了些。

第二个问题是，单凭一个剧种在某一历史阶段剧目的题材特征，就确定这个剧种的剧目意识，题材适度范围，这种做法是否合适？

作为一个新兴剧种，歌仔戏在它的前几十年基本上是靠移植、改编其它剧种的剧目来满足自己的需要。譬如，老歌仔戏最著名的“四大支柱”《陈三五娘》、《山伯英台》、《吕蒙正》、《什细记》均来自其它剧种，改编时已经注意了语言声腔的“剧种化”。一个典型的例子是《山伯英台》经过邵江海的改编，已不再是单纯的悲剧，而是增加了幽默诙谐的片断，应用了邵江海创造的改良调（杂碎调），设计了“十二碗菜”这样脍炙人口的唱段（后来有人将它改为“二十四碗菜”）。“歌仔戏化”了的《山伯英台》以新的面目出现，赢得了观众。年轻的歌仔戏之所以能够在竞争中战胜古老的梨园戏，致使许多“七子班”纷纷改唱歌仔戏，靠的并不是本剧种原创的新剧目，而是本剧种特有的艺术风格，是它饱含浓烈草根味的民间语言和脱胎自民间流行“歌仔调”的唱腔。

第一个属于歌仔戏自己、并产生重大影响的剧目是 1954 年参加福建省第二届戏曲汇演和华东区戏曲观摩汇演的《三家福》。该剧描写船工施泮的妻子黄氏告贷无门，于除夕黄昏投水自尽，被路过的私塾先生苏义搭救。苏义怜贫，慨然将自己一年来所获薪金赠予黄氏，谎称这是施泮寄来的安家银 12 两，并说另有家书一封。苏义归家后，粮柴俱尽，和妻子孙氏饥饿难忍，只好摸黑去邻家地里偷番薯。途经土地庙时，苏义向土地神诉说自己的苦衷，被看守番薯园的邻居小孩林吉听到。林吉十分同情苏义，暗中帮他偷挖番薯，回家后，他将这件事告诉了母亲刘氏。大年初一，当苏义夫妇吃番薯时，刘氏母子送来了年礼，黄氏也来索取家书。此时恰逢施泮归来，于是真相大白，三家人感受到了邻里相助的温暖情谊。

苏义偷番薯的故事出自佛教劝善书，先后被布袋戏、台湾歌仔戏、漳州芗剧改编为上演剧目。1954 年，《三家福》由厦门、漳州两地艺人共同组成芗剧代表队演出，整理剧本时，删除了原本中施泮离家经商、父病母丧、债主逼债、孙氏逼苏义去偷番薯，以及施泮发财回乡、分赠两家千两白银等情节。人与人之间在价值观念上的分歧、矛盾与冲突被抹平了，写的是好人与好人的误会和误会的解除。赞美了下层民众“穷帮穷来邻帮邻”的美德。虽然没有人与人的外部冲突，但人物内心激起的波澜写得十分精彩。苏义救人时的内心矛盾和偷番薯前后的迂阔表现富于喜剧性，生动描绘了一个私塾先生崇高的精神世界。

《剧种化》一文给予《三家福》以最高评价，认为它是“剧种化剧本的一个经典之作”，属于那种从艺术精神和人性精神上

“直赴剧种之心”、“可遇而不可求”、“难以达到和超越”的剧目。[\[12\]](#)文章在论证“芗剧自己的题材意识”、“题材的适度范围”时，正是以《三家福》作为剧种样板的。文章认为芗剧表现的情感是“温柔甚至软弱的”，“情感的倾诉主要表现为含蓄的自我疏解式”，因而不擅长表现强烈的矛盾斗争，之所以得出这个结论，同样是以《三家福》为样板的。文章在评价后来的芗剧作品是否继承剧种特点时，同样是以《三家福》为标尺的。例如：肯定了“文革”后新编的古代戏“情调很有《三家福》的遗风，《保婴记》继承和发展了《三家福》的乡土意识”，而“文革”前的现代戏《碧水赞》（《龙江颂》的前身）则是“将邻里之间的互相帮助关系，扩大为社队之间的互相帮助关系”，体现了一种题材与主题的“内在惯性”，[\[13\]](#)实际上把《碧水赞》看作一部放大的《三家福》。

不可否认，不论在“文革”前还是“文革”后，芗剧舞台上出现了若干在题材、主题、情调、风格和手法上与《三家福》相似的剧目，说明芗剧创作者的艺术思维已经产生了某种内在惯性。然而，从上世纪 50-60 年代的《三家福》、《碧水赞》到“文革”后的《戏魂》、《保婴记》、《煎石记》，时间不到半世纪，其间还有“文革”的十年空白，对于歌仔戏这样一个两岸共同拥有的百年剧种来说，单凭在大陆一侧出现的《三家福》和有《三家福》

遗风的一批剧目，就给这个剧种的个性一锤定音，划定题材适度范围，确实是太匆促了点。

如果我们回顾历史，向前追溯《三家福》之前的剧目，向后看看近年被评为国家舞台艺术精品侯选剧目的《邵江海》等新产品，就会发现，即使是大陆一侧的歌仔戏（芗剧），大量的剧目是超出《剧种化》一文给定的题材范围的。仅以歌仔戏的“一代宗师”邵江海的作品而言，他的第一部“定型戏”《六月雪》写的就不是邻里之间的温情，而是感天动地窦娥冤，是对种族歧视、阶级压迫的抗议与斗争。再看看近年来影响较大的传记体歌仔戏《邵江海》，在写爱情、亲情的同时，还表现了反抗日本侵略者的斗争激情。能不能说这些剧目的产生是背离了剧种的剧目意识？显然不能。

实际上，题材、主题与《三家福》相近的剧目在大陆歌仔戏（芗剧）剧目中只占少数，如果把它们放到两岸歌仔戏庞大的剧目总汇中去计算，所占的比例就更小。要求创作者们遵循《三家福》式的适度范围，未必是一种正确的“追求和导向”。

诚然，歌仔戏（芗剧）在表现形式上有其局限性。但问题在于，我们以什么样的态度去看待这些弱点。《剧种化》一文指出，芗剧的行当中较强的是小旦、青衣、小生、小丑，而老生、铜锤、花脸是芗剧表演的弱项，这是事实。那么，我们怎么办？是采取消极的态度，因为某个行当较弱就不写这个行当的人物，还是采取积极的态度，通过舞台实践去提高这个行当的表演艺术水平呢？正确的显然是后一种态度。剧目创作固然应当考虑到剧种、剧团的实

际，但也不能一味地回避自身的弱点，否则，这些弱项就会永远地弱下去。一个剧种某些行当特别强（例如闽剧的老生、芗剧的苦旦），某些行当比较弱，都是历史造成的，也是可以历史地改变的，我们的任务不是把这种相对的“强”或“弱”当成剧种“个性”来加以维护，而是要使相对的弱项转变为强项，使各个行当均衡地、全面地发展，提高剧种的表现力，促使剧种更加成熟。

三、胡撇子戏——剧种变异的一个典型

有比较才有鉴别。将大陆的歌仔戏（芗剧）和台湾的歌仔戏加以比较，有助于我们进一步认清这一剧种的个性、特色，认清它独特的发展道路。

如果说大陆的理论家对芗剧的关注聚焦于怎样继承半个世纪前《三家福》的遗风，那么，台湾学者则致力于研究歌仔戏形态的多样性，研究剧种的各种“变体”。

概括起来，台湾歌仔戏主要有如下几种不同形态：

- 1、原始形态的“本地歌仔”，采用“落地扫”表演形式；

2、庙会上酬神的“外台歌仔戏”，演出场所在庙宇附设的固定戏台，或者搭建在庙口的临时戏台，是台湾歌仔戏最常见的形式；

3、在室内剧场作商业演出的“内台歌仔戏”；

4、唱片歌仔戏；

5、广播歌仔戏；

6、电影歌仔戏；

7、电视歌仔戏；

8、现代剧场的精致歌仔戏。[\[14\]](#)

上述分类无疑还有尚待推敲的地方，譬如：唱片和广播歌仔戏、电影歌仔戏、电视歌仔戏是否应该归入广播艺术、电影艺术和电视艺术而不归入戏曲艺术？[\[15\]](#)然而，可以肯定的是，台湾歌仔戏确实发生了巨大的变化，其多样性是海峡西岸的歌仔戏（芗剧）所无法比拟的。表演形态的变化直接影响了剧种个性、剧种特质的变化，并且产生了新的变体。争议最大、因而也最值得研究的是“胡撇子戏”。

先看看胡撇子戏。按台湾以研究胡撇子戏著称的谢筱玫博士的说法，“胡撇子”一语是由罗马字“opera”的读音而来，胡撇子戏因为演出方式背离正统、惊世骇俗，所以长期被“摒除”于学

术研究的大雅之堂之外。[\[16\]](#)实际上，据不少台湾学者说，之所以称为“胡撇子戏”还有一个原因，就是这种戏简直是“胡来”，从内容到形式，几乎不受任何约束。[\[17\]](#)

然而，正是这种“胡来”的戏剧，牢牢地占领着目前台湾“外台”歌仔戏的夜场舞台，拥有大量观众。

正如黑格尔所说，存在的就是合理的。那么，胡撇子戏这种“存在”究竟合了什么“理”？这里所说的“理”，指的应该就是必然性、规律性。

胡撇子戏是中日战争爆发后在台湾的“皇民化运动”中出现的产物。日本殖民者出于对台湾民族文化力量的忧虑，颁布了“禁鼓乐”的法令，规定所有的传统戏剧都必须经过“改良”才能演出。在这种形势下，台湾的艺人只好走上一条将歌仔戏与日本殖民当局提倡的“新剧”（即话剧）相结合的道路。演员身穿日本和服，手执日本武士刀，所演的剧目可以是日本剧，也可以是中国“古路戏”（即古装戏）。由于禁唱歌仔调，不准使用弦仔、锣鼓伴奏，只好改唱流行歌曲，以小喇叭、萨克斯管等西洋乐器伴奏。但艺人们往往偷偷地演出中国剧目，如《狸猫换太子》之类，锣鼓声歌仔调不绝于耳，等日本警察来时，又立即披上和服，改演日本戏。胡撇子戏所使用的也是一种杂多的语言，既有闽南话，又有日语，甚至夹杂着英语。按谢筱玫的说法，胡撇子戏是一种“多

元文化（东洋、西洋、中国）夹杂的表演方式”。[\[18\]](#)譬如武士刀道具的运用，艺人们即便在上演中国剧目时，也乐意使用武士刀，有的还请新剧老师教他们武士刀打斗招式，或者从日本古装剧中模仿。

胡撇子戏是台湾艺人在日本殖民者的统治和压迫下为了求生存，不得已而为之，生造出来的一种歌仔戏“变体”，这是无庸置疑的。问题在于，在日本投降后，胡撇子戏不但没有因为日本人撤离台湾而消失，而是存留了下来，并且以一种颇为顽强的生命力延续至今，这究竟是什么原因呢？

谢筱玫认为这实际上是“无心插柳”：“皇民化运动”无形中“提供了一种机会，迫使民间艺人去适应现代社会体系”，使他们获得“理解新的演出形式或内容的可能性”；“不知不觉间，这种新的演出方式在这个剧种里作用发酵，很快地又冒出头来，在内台商业剧场的夜场时段大放异彩。”[\[19\]](#)

其实，胡撇子戏并不是一种“胡来”的艺术样式。它已经形成了自己的审美特征和审美规范。剧情走的是所谓“奇情武侠爱情伦理悲喜剧”的路线，笑中带泪，悲中有喜；关注的不是国家社稷，而是个人家庭；没有特定的时间地点，而是假托一个朝代（通常是明朝或清朝）；男女爱情的考验、家庭伦理的纠葛，往往发生

在两代人恩怨的框架中。谢筱玫这样概括胡撇子戏的“人物情节线”：

主线：体现戏剧主题的中心人物，即全剧的主角。一般由正生与苦旦相互配合而成。

副线：通常是副生或小旦或两者，重要性仅次于正生、苦旦，有时甚至不分上下。

阻力线：造成戏剧冲突的关键人物，常对“主线”进行迫害。常为图谋不轨的反生、妒悍娇纵的妖妇，或是昏愚刻薄的老旦等。

调节线：插科打诨、对情境有润滑作用，一般为丑角担任，而且一开始几乎从名字就可以辨认出来，例如万且是、赛火车、枇杷膏、许瓜等。“调节线”通常支持援助“主线”的角色，但也有惹是生非者，唯影响不大，多用来制造笑果。

仲裁线：情境的仲裁者，通常为德高望重之人。或是皇室贵族、或是全知全能的师父，也有可能是含羞忍辱将幼子抚养长大的老旦等。在剧中作为公理正义的化身，或真相的披露者。

以上五条人物作用线以纵向贯穿剧情，但在有些作品中还会有一条横向的线出现，在此名为“惊喜线”……当它一出现并与主副线相遇时，就是其时来运转的好机会，小生就算错过科期，也

有办法补救做官。惊喜线通常是微服出巡的皇上王爷、落难的太后郡主等，而它的作用，即在于帮助主要角色改变现阶段的身份地位。[\[20\]](#)

描写两代人恩怨的剧情，也有一种“冲突模式”，共分四种剧情（四种剧情冲突不一定要独立存在，可以交错组合）。谢筱玫用一个表格表示：

A. 抚养仇人之子（复仇）

B. 爱上仇家后代人（爱情）

第一代恩怨情事→第二代身世→C. 失散的手足彼此相残或相助（伦理）

D. 子女与亲生父母彼此追寻或伤害（伦理）[\[21\]](#)

由此可见，胡撇子戏在很大程度上与西欧 19 世纪的情节剧相似。而剧情的离奇是胡撇子戏在战后的台湾能受到观众欢迎的重要原因。

笔者认为，没有必要追究胡撇子戏“血缘”是否纯正，也没有必要硬把它留在歌仔戏的范围内，既然胡撇子戏在声腔、语言、服饰、表演、剧情套路等方面都形成了自己的规范，那么，痛痛快快

地承认它是歌仔戏发生变异而产生的一个新剧种，并没有什么坏处。

四、后现代视野中的剧种归属问题

1997年，笔者在《歌仔戏及其文化生态》一文中写道：歌仔戏被人为地隔绝在两个不同的环境中发展，在人类艺术史上是非常罕见的例子，“人们可以把一种生物放在两个或几个不同的生态环境中，把它们隔绝开来，观察它们的生长过程，从中发现规律性的东西，而在艺术科学及至整个社会科学的研究中几乎是不可能做到的，然而历史偏偏为我们提供了这样的条件，这样的特例……”

[\[22\]](#)十几年过去了，通过两岸歌仔戏的交流，我们越发感到两岸歌仔戏的比较研究具有特殊的、不可替代的学术价值。

过去大陆学者往往感到困惑，为什么歌仔戏在台湾会发生这么大的变异？除了上面提到的胡撇子戏，拍摄成电影、电视的歌仔戏在表演、音乐等各方面也大大不同于传统的舞台歌仔戏，台湾还出现了一批很难归入某个剧种的剧目，其原因究竟何在？是不是台湾

的戏剧家创作态度特别不严肃，甚至连歌仔戏这个唯一诞生在台湾的本土剧种也不加以爱惜？

笔者以为，原因无疑是多方面的，我们过去注意不够、认识不足的一个重要原因，就是两岸艺术家在价值观和思维方式方面存在着明显差异。台湾艺术家们自觉不自觉地受到后现代主义思维方式的侵袭，而大陆艺术家们则较多地恪守着传统的思维方式。

不可否认，后现代主义是一种新型的思维方式，一种影响越来越广泛的文化逻辑。而后现代主义的影响和经济、社会的发展程度又是息息相关的。

美国著名的马克思主义理论家弗雷德里克·詹姆逊（又译詹明信）认为，资本主义有三个基本阶段，分别是市场资本主义、垄断资本主义和多国资本的资本主义（有人称之为后工业资本主义）；与这些社会形式相对应的是现实主义、现代主义和后现代主义等文化形式。在晚期资本主义，即多国资本的资本主义这一历史阶段，起主导作用的是后现代主义文化，它决定着这一历史阶段的文化逻辑和价值观念。虽然“后现代”观念无法概括当今的全部文化生产，但是，“后现代”确实“好比一个偌大的张力磁场，它吸收着来自四面八方、各种各样的文化动力……最后构成一个聚合着不同力量的文化中枢。”詹姆逊强调说：“假使我们缺乏对文化主导的普遍认识，在分析问题时就难免显得固步自封，片面地把现阶段的历史状况视为多元文化的简单呈现，视之为文化差异的随机演变。这样，我们便也只能把历史解释作为不同文化动力的勉强共

存，而始终不能看清楚‘共存’所带来的实际效应，更无法明了为什么文化效应本身正是难以界定的。”[\[23\]](#)詹姆逊的“主导文化”论十分重要。它提醒我们：在面对文化的多元现象时，应注意认清起主导作用的文化，分析“主导文化”与“多元文化”之间的关系。

过去我们总是强调台湾文化的多元性，但是，却对于什么是居于主导地位的文化缺乏认识。笔者认为，就后现代主义对文化生态的影响而言，台湾比起大陆要明显得多，深刻得多。台湾的经济起飞比大陆早得多，而且明显已经处于詹姆逊所说的“晚期资本主义阶段”，后现代主义文化对台湾的文化逻辑、价值观念的影响是深刻而全面的，包括最传统的戏曲艺术领域在内。

后现代社会的特征之一，是“各种事物之间的差异的界线模糊化”，“后现代文化特征是，颠倒文化的原有定义，反对传统标准文化的各种创作原则，扬弃传统的语言、意义系统、形式和道德原则。走向零散化、边缘化、平面化、无深度，通过各种眩目的符号、色彩和光的组合去建构使人唤不起原物的幻象和影像，满足感官的直接需要。”“后现代心态和思维模式特征是，‘后现代’所要表达的是一种‘不确定性’、‘模糊’、‘不可捉摸’、‘不可表达’、‘不可设定’及‘不可化约’等精神状态和思想品位。”[\[24\]](#)

传统的形而上学是以二元论或两极性为前提的，它将一系列概念、范畴对立起来，善与恶、有与无、生与死、男与女、真理与错误、心灵与肉体、自然与文化等等，它们之间的关系是“非此即彼”，一个人不可能既是男性又是女性，也不可能既是活人又是死人，如此等等。看待一出戏也是如此，是京剧就是京剧，京剧只能姓京，不可能既是京剧又不是京剧或是别的什么剧种，非要确定它的剧种属性不可；一旦有一出戏剧种属性模糊不清，界线不明，就可能被看成剧种意识不强，戏曲的危机的表现。

台湾戏曲界的现状是已经到了“京剧可以不姓京”的地步，王安祈改编的京剧《金锁记》就是个例子。魏海敏认为“京剧不一定要姓京”，王安祈说“京剧不是过去式，不是完成式，而是进行式。”这些话并不是对京剧的不尊重，而是体现了一种后现代的思维方式、后现代的文化逻辑。而中国艺术研究院戏曲所的专家孙红侠对《金锁记》的否定性批评则代表了传统的思维方式，也代表了王评章所要坚持的“剧种意识”。

孙红侠的思维是一种“非此即彼”式的，所以她的批评是全盘否定式的。在她看来，《金锁记》虽然好评如潮，但在这出戏中，“宝贵的传统正在转向”。“导演的手法是不是符合京剧语言是一个学术立场的问题。”改编者在结构上抛弃以场次调剂和行当比重为中心的原则，因而“不符合中国戏曲在场次、行当、人物分配上宝贵的均衡原则”。“从演员的表演上来讲，《金锁记》充满

了七情六欲的表演是话剧体系的而绝非是京剧体系的。”男女主人公“拉手”是话剧、电视剧直白的语言而不是含蓄的戏曲语言。孙红侠认为，舞台上两场婚礼、两场麻将、两段“十二月小曲”中场次的时空转换都是以人物意识变换为准，从而“彻底破坏了中国戏曲具有的完整的叙事框架。”“这是貌似高明的，但是这恰恰又是拙劣的，古典戏曲的美学传统在意识流的切割之下惨不忍睹地断裂。”[\[25\]](#)

《金锁记》并不是台湾戏曲中唯一会在两岸引起争议的戏曲作品，假如有一天台湾的环境剧《祭特洛伊》、曾永义改编的《桃花扇》、高行健改编的“现代东方歌剧”《八月雪》、魏海敏的《欧兰朵》等剧目到北京演出，那么，肯定会有更多的孙红侠站出来加以批评。确实，按照传统的剧种标准、剧种意识来衡量，这几台戏可能都找不到归宿。《祭特洛伊》用的是闽南话，虽然有点歌仔戏的影子，但又不像歌仔戏；《桃花扇》运用昆曲唱腔，同时又运用西洋的美声唱法和西洋歌剧的作曲章法；《欧兰朵》是一出独脚戏，由台湾京剧第一名旦魏海敏一个人演出，该剧和《八月雪》一样，唱腔、念白、伴奏、身段都包含了某些京剧的元素，可是从整体来看，又变得太多，改得太多，叫人很难称它为“京剧”或者什么剧种。类似的例子还可以举出不少。台湾的某些戏剧家，包括最优秀的京剧演员魏海敏和对京剧有深入研究的编剧兼学者王安祈教授在内，有时似乎丧失了“剧种意识”而只有“剧目意识”，为了创作一个剧目，什么手段都可以先拿来再说，实行的是

“拿来主义”，至于一出戏属于哪个剧种，对不起，这是剧目创作出来后再讨论的问题。也就是说，不是在创作之初就考虑作品的剧种属性是否纯正，创作思维是从内容出发而不是从剧种的纯正性出发的，有时给人一种感觉，仿佛在故意地追求剧种的不确定性。相比之下，大陆戏剧家的“剧种意识”要强得多，自觉得多，虽然确实存在着王评章先生所说的“剧种意识淡化”的现象。

我们可以设想，即使有一天以孙红侠代表的一方和以王安祈、魏海敏为代表的一方坐下来讨论，恐怕不大可能找到共同语言，因为双方的思维方式不同，价值观不同，审美趣味不同。孙红侠追求传统京剧那种典雅的美，王安祈的《金锁记》则表现出创新的勇气与活力，给人一种突破窠臼的解放感；孙红侠有一种强烈的剧种意识和对“宝贵传统”的忠诚、执着，王安祈的“京剧不是过去式，不是完成式，而是进行式”一语则说明她是把“剧种”看作一个动态的、不断发展的过程，一种容许突破的、灵动的规范。谁对谁错，我们很难断言。

不过有一点是肯定的：在文化多元背景下，在后现代思潮无法抵挡的影响下，戏曲艺术走向形态多元、走向“本体”与“变体”共存的时代是一种必然，死抱戏曲本体而排斥各种变体是不合时宜的。为了保护珍贵的文化遗产，在某些历史时期、某些局部，恪守戏曲剧种的本体、坚持其形态的单一性、本真性、纯正性，是可能的，也是必要的；但是长远地看，从全局来看，则是不可能的。“创新是绝对的，传统是相对的。”——笔者在2006年两

岸歌仔戏学术研讨会上提出这一观点，今天还是要重复这一观点。

“艺术”二字本身就意味着创新，艺术的生命在于不断地创新。

但是，另一方面，创新的前提是承认、尊重、研究和掌握各个剧种的特性，没有这个前提，创新就成了无源之水，无本之木。

大陆与台湾之间本来就存在着差异与分歧。数十年的隔绝，文化生态不同，没有差异与分歧反而是不正常的。这种差异与分歧也可以说是好事，在艺术观念上没有必要寻求“统一”。两岸之间可以形成一个由两个对立的“极”所构成的“场”，产生一种张力；有这种张力，两岸艺术——不管是歌仔戏、京剧还是别的艺术品种，也许会发展得更好，更有活力。

2010年8月25日于厦门大学

[①] 王评章：《戏曲危机与地方文化、剧种个性的关系》，《福建艺术》，2004年第2期，第18页。

[②] 王评章：《戏曲危机与地方文化、剧种个性的关系》，
《福建艺术》，2004 年第 2 期，第 16 页。

[③] 施德玉：《大陆新编昆剧的危机——第三届中国昆剧节
观感》，《福建艺术》，2006 年第 6 期，第 25 页。

[④] 曾永义：《从腔调说到昆剧》，台北国家出版社，2002
年版，第 22 页。

[⑤] 《中国大百科全书》戏曲曲艺卷，中国大百科全书出版
社，1983 年版，第 466 页。

[⑥] 《中国大百科全书》戏曲曲艺卷，中国大百科全书出版
社，1983 年版，第 466 页。

[⑦] 王评章：《剧种化：小剧种的保护和生存策略——芈剧发
展变化的个案研究》，《文艺研究》，2002 年第 3 期，第 113
页。

[⑧] 王评章：《剧种化：小剧种的保护和生存策略——芈剧发
展变化的个案研究》，《文艺研究》，2002 年第 3 期，第 112
页。

[\[9\]](#)王评章：《剧种化：小剧种的保护和生存策略——芗剧发展变化的个案研究》，《文艺研究》，2002年第3期，第112页。

[\[10\]](#)王评章：《剧种化：小剧种的保护和生存策略——芗剧发展变化的个案研究》，《文艺研究》，2002年第3期，第112页。

[\[11\]](#)王评章：《剧种化：小剧种的保护和生存策略——芗剧发展变化的个案研究》，《文艺研究》，2002年第3期，第114页。

[\[12\]](#)王评章：《剧种化：小剧种的保护和生存策略——芗剧发展变化的个案研究》，《文艺研究》，2002年第3期，第115页。

[\[13\]](#)王评章：《剧种化：小剧种的保护和生存策略——芗剧发展变化的个案研究》，《文艺研究》，2002年第3期，第113页。

[\[14\]](#) 参见林茂贤：《歌仔戏表演形态研究》，台湾前卫出版社，2006年版。

[15] 笔者注意到，曾永义先生坚持把电影、电视也列入广义的“戏剧”。

[16] 谢筱玫：《歌仔戏胡撇子剧目研究》，载《百年歌仔：海峡两岸歌仔戏发展交流研讨会论文集—2001 年》，宜兰“国立传艺中心”2003 年出版。抽印本，第 1 页。

[17] 曾永义教授在其《台湾歌仔戏的发展与变迁》一书中就持这种观点。

[18] 谢筱玫：《歌仔戏胡撇子剧目研究》，载《百年歌仔：海峡两岸歌仔戏发展交流研讨会论文集—2001 年》，宜兰“国立传艺中心”2003 年出版。抽印本，第 3 页。

[19] 谢筱玫：《歌仔戏胡撇子剧目研究》，载《百年歌仔：海峡两岸歌仔戏发展交流研讨会论文集—2001 年》，宜兰“国立传艺中心”2003 年出版。抽印本，第 3 页。

[20] 谢筱玫：《歌仔戏胡撇子剧目研究》，参见《百年歌仔：海峡两岸歌仔戏发展交流研讨会论文集—2001 年》，宜兰“国立传艺中心”2003 年出版。抽印本，第 21—22 页。

[21] 谢筱玫：《歌仔戏胡撇子剧目研究》，参见《百年歌仔：海峡两岸歌仔戏发展交流研讨会论文集—2001 年》，宜兰“国立传艺中心”2003 年出版。抽印本，第 25 页。

[22] 《戏剧艺术》1997 年第 3 期，第 107 页。

[23] [美] 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，陈清侨等译，三联书店、牛津大学出版社，1997 年版，第 432 页。

[24] 冯俊等著《后现代主义哲学讲演录》，商务印书馆，2003 年版，第 6—7 页。

[25] 孙红侠：《时尚、重构与传统的转身》，载《中国京剧》，2010 年第 2 期。